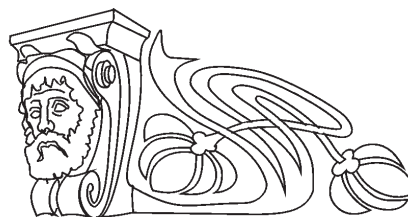




УДК 78:004

Процессы музыкального мышления в исполнительской деятельности: информационный подход

Л. Г. Лобова



Лобова Людмила Геннадьевна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры музыкального образования и народной художественной культуры, Воронежский государственный педагогический университет, Lobova_L@rambler.ru

В статье в контексте информационного подхода рассматриваются специфика процессов музыкального мышления и становление данного понятия в музыкально-психологических исследованиях. Анализируются взаимосвязь и взаимодействие эмоционально-образных и логических компонентов музыкального интеллекта, интонация как возможная единица измерения музыкальной информации. Определены следующие стадии музыкального мышления: постановка задачи (самозадание), отбор возможных вариантов, проверка гипотез, инсайт, состояние понимания. Рассматриваются операционные механизмы музыкального мышления: сравнение, анализ и синтез, абстракция и обобщение, конкретизация. Подчеркнута роль анализа через синтез как важнейшей операционной схемы, выявляющей новые свойства и качества изучаемого предмета (новые принципы звуковой организации) в процессе соотношения с уже известными. Закрепление нового сопровождается «информационным свертыванием» предшествующих структур, входящих в качестве компонентов в новую целостность, укрупнением конструктивных единиц системы, усилением детерминированности. Стилизованные, в частности, национальные модели мышления создаются на этапе обобщения и сопровождаются типологизацией динамических закономерностей художественного языка. Ярким примером звуко-смыслового обобщения служит механизм симультанного обобщения интонации на уровнях произведения, жанра, стиля, влияющий на все этапы музыкальной деятельности. Индивидуальная специфичность объекта проявляется в процессе конкретизации в момент сукцессивного развертывания музыкального образа. Определяющее значение в музыкально-исполнительской деятельности приобретает практически-действенное мышление: моторика оказывает непосредственное влияние на мыслительные процессы, выступает в качестве соавтора создаваемого художественного образа.

Ключевые слова: музыкальное мышление, музыкальная информация, музыкально-исполнительская деятельность, интонация, операционные механизмы.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-7671-2019-19-3-310-315>

Специфика и коды музыкального мышления

Термин «музыкальная мысль» использовался в музыкально-теоретических трактатах еще с XVIII в., хотя и в ином плане, далеком от современных исследований процессов мышления. Под музыкальной мыслью чаще всего подразумевался тот или иной мелодический рисунок, последова-

тельность звуков, способствующая постижению смысла музыки. Впервые вводя понятие «музыкальное мышление» в контексте музыкально-психологического исследования, И. Ф. Герbart обозначал его как то, чем психика апперцептивно предвосхищает и дополняет слуховые восприятия, оказывает на них влияние [цит. по: 1]. Несмотря на господство в те времена теории аффектов, немецкий ученый полагал, что звуковое восприятие перерабатывается также с помощью рационального мышления, обогащающего его пониманием смысла музыкального целого. Использование риторических формул в музыке, влияние риторики на музыкальное мышление также можно рассматривать как пример обращения к логической системе, отражавшей опыт интеллектуальной деятельности человека в ораторском искусстве.

Образный код мышления, как и вербальный, имеет естественное происхождение из взаимоотношений человека с окружающей действительностью и может выполнять особые логические функции благодаря более свободной ориентировке в ситуации задачи. Образное мышление присутствует в процессе решения задачи с самого начала, значительно улучшая продуктивность мыслительной деятельности. Антиципирующие схемы и эффект симультанности в мыслительных процессах, которые обычно связывают с проявлениями интуиции, возможно, обусловлены эвристическими возможностями образных компонентов мышления. Интуитивное постижение смысла музыкального произведения, происходящее в процессе непосредственного переживания, придает особую эвристическую ценность индивидуальным личностным впечатлениям и ценностным ориентациям. Эмоции, чувства и мотивации влияют не только на глубину обработки информации, но и на сам механизм использования и представления знания, объединяясь с ним в единые концептуальные образования. Однако по мере усложнения музыкальных форм и языка возрастает роль логического мышления, необходимого для обработки информации о логике содержания и структуры музыкального произведения. Музыкальный интеллект как способность к созданию, передаче и пониманию смыслов, связанных со звуками,



может взаимодействовать и с другими видами интеллекта – лингвистическим, пространственным и телесно-кинестическим.

Музыкальное мышление в значительной степени включает в себя эмоционально-образные составляющие, и именно оригинальность образного мышления нередко является важнейшим условием достижения успехов в музыкальной деятельности. Как указывает Ю. А. Цагарелли [2], качественные различия музыкального мышления определяются особенностями соотношения в нем образного и логического компонентов, что, в свою очередь, оказывает влияние на формирование индивидуального стиля исполнительской деятельности. Скорость протекания мыслительных процессов зависит от подвижности нервной системы – способности нейронов воспринимать и перерабатывать определенное количество информации в единицу времени. В книге «Психология музыкально-исполнительской деятельности» Ю. А. Цагарелли пишет, что согласно проведенным исследованиям оригинальность образного мышления имеет положительную корреляцию с лабильностью, а оригинальность логического мышления – отрицательную. Автор приходит к выводу, согласно которому логические компоненты мышления музыкантов связаны с инертностью нейродинамических процессов, а образные и эмоциональные – с их лабильностью. Более высокий уровень лабильности нервной системы обеспечивает большую оперативность образного мышления, отличающегося скачкообразными качественными переходами с пропуском целых логических этапов.

Мышление можно также рассматривать как искусство выбора и отбора условий, операций, деталей. В музыкальном искусстве, например, происходит индивидуальный интонационный отбор второго уровня из интонационного словаря эпохи, являющегося, в свою очередь, продуктом общественного интонационного отбора (в соответствии с широко известной и пользующейся заслуженным признанием асафьевской теории интонации как специфической формы проявления мысли в музыке). В музыке, определяемой Б. В. Асафьевым как искусство интонируемого смысла, интонация может рассматриваться в качестве единицы измерения музыкальной осмысленности, модели, с помощью которой передается музыкальная информация [3]. Выбор объектов музыкального отражения определяет поиск средств музыкальной выразительности, особенностей музыкального языка. Многообразие используемых параметров, дифференцируемых и интегрируемых в единое целое при мышлении, требует сложной системной регуляции и

контроля. На высшем уровне данного процесса осмыслению подвергаются не только отображения реальности, но и структура мышления и его операционный состав – мысль превращается в свой собственный объект.

Стадии музыкального мышления

Стимулом мышления, исходным пунктом психической и поведенческой активности является проблемная ситуация, обычно рассматриваемая как выражение дефицита необходимой для какого-либо действия информации. Причем речь идет не о самом объективном факте дефицита информации, а о субъективно-психологическом факте наличия информации об этом дефиците. «Задача», обычно описываемая в экспериментальной психологии как знаковая модель проблемной ситуации, составляет начальную стадию мыслительной деятельности, приводящей к суждению (результату и универсальной единице этого процесса). Композитор и ученый А. А. Чернов исходным пунктом начала творческого процесса называл момент самозадания, характер которого может быть не только идейно-содержательным, но и технологически направленным [4].

Таким образом, можно выделить следующие фазы мыслительного процесса. «Вопрос», «задача» или «проблема» задают направление поиска неизвестного или непонятого компонента, или отношения в проблемной ситуации. Далее начинается перебор возможных вариантов, оцениваемых по степени вероятности соответствия определенным критериям или степени близости к недостающей информации. Проверка гипотез, начавшаяся уже при их выдвижении, перерастает в самостоятельную фазу. Для гештальт-психологов основой финальной фазы является инсайт – целостное переструктурирование проблемной ситуации, в результате которого решение поставленной задачи кажется очевидным. Аналогично и форма обучения посредством инсайта («обучение путем открытия») предполагает переструктурирование имеющихся знаний, открытие в них новых закономерностей и возможностей применения.

Получение ответа на поставленный вопрос, представленное в виде суждения, сопровождается феноменом понимания. Первоначальный дефицит понимания, служащий мотивационным стартом мыслительной деятельности, пройдя поэтапное динамическое развитие, заканчивается возникающим в ответе-решении состоянием понимания. Полнота понимания охватывает при этом структуру, динамику и самой мысли, подерживая чувствительность к противоречиям и ошибкам, а также к переносному смыслу.



Операционные механизмы музыкального мышления

Строение мыслительной деятельности определяется и обуславливается системой многообразных операций, к числу которых относятся сравнение, анализ и синтез, абстракция и обобщение, конкретизация. Выдающийся немецкий теоретик и историк музыкального искусства рубежа XIX–XX вв. Гуго Риман, озаглавивший свою диссертацию «Музыкальная логика» (1873), полагал, что понять музыкальное произведение можно только при осознании некоей совокупности сравнений. И что переживание музыки как мысленного целого становится возможным благодаря именно логическим операциям – дедукции, анализу, синтезу. Анализ вычленяет явление из случайных несущественных связей, а синтез по-новому воссоединяет элементы в целостную структуру. Похожей точки зрения придерживался и Рихард Мюллер-Фрайенфельс, издавший в 1912 г. двухтомную «Психологию искусства». Он также утверждал, что переживание музыкальной формы невозможно без интеллектуального синтеза, хотя и отличал эти операции от понятийных логических процессов словесной речи.

Важнейшей операционной схемой и основным механизмом мышления А. В. Брушлинский считает анализ через синтез: включение познаваемого объекта в новую систему отношений и связей обеспечивает новое направление мысли индивида и является необходимым способом прогнозирования решения проблемы [5]. Л. Л. Бочкарев рассматривает данный механизм открытия и создания нового как важнейший, хотя и не единственный в творческой деятельности композитора. В своей работе «Психология музыкальной деятельности» он дает следующее его описание: «Вначале анализ всегда направлялся исходным целым – стилевой моделью, “звукоидея” у Бетховена, “проектом” у П. И. Чайковского, “системой условных ограничений” – у испытуемого У. Рейтмана. Продуктом такого анализа является предварительное обобщение, неполный, фрагментарный первичный синтез. Далее, по мере более глубокого постижения искомого “целого”, которое в процессе творческой работы структурируется, включается во все новые связи и отношения, приобретая черты осмысленной художественной структуры, выступая перед композитором во всем многообразии и богатстве познанных новых свойств, осуществляется окончательный синтез, приводящий к адекватному решению поставленной художественной задачи» [6, с. 185–186]. Таким образом, новые свойства и качества анализируемого предмета проявляются в процессе соотнесения с уже из-

вестными: с интонационным словарем эпохи, с типовыми моделями и т. д. на самых различных уровнях – от смены эпохи до решения частных задач. Не существует совершенно нового предмета познавательной деятельности, не связанного с чем-то уже известным, как не бывает новаторской теории, не имеющей генетических истоков в предшествующих, преодолеваемых ею теориях.

При смене стилевых эпох зарождение новых принципов звуковой организации происходит в процессе сосуществования с уже известными. Затем следует закрепление нового с «информационным свертыванием» и упрощением предшествующих структур, превращение их в интегрированные в новую целостность компоненты или микроструктуры. И. Пяковский считает, что «доказательством необратимости процесса эволюции музыкального мышления... является системное усложнение звуковых связей и отношений в процессе исторического развития музыкальных культур, генетическое кодирование в развертывании и дифференцировании синкретических процессов, информационное свертывание предшествующих стилевых систем в новых системных взаимосвязях, качественно новый синтез и интеграция в процессе взаимодействия диахронных и синхронных разностилевых явлений» [7, с. 152]. Наряду с принципами системного «усложнения» и «информационного свертывания» автор выделяет и другие логико-конструктивные принципы эволюции музыкального мышления: быстрое расширение музыкальных явлений, утверждающих новые системные взаимосвязи («умножение», тиражирование по «матрице генетического кода» вследствие скачка, т. е. качественного изменения); максимальную реализацию конструктивных возможностей в новых системных взаимосвязях при ограничении определенными параметрами («конструктивное заполнение»); укрупнение конструктивных единиц системы; усиление централизации, детерминированности в сложноорганизованных системах.

Конкретные и абстрактные понятия комплексно и динамично объединяются в музыкальном мышлении. При этом используются все свойства восприятия и по мере необходимости они легко преобразуются в музыкальные представления. Обобщение, или генерализация, осуществляется в виде некоей схемы, применяемой в различных ситуациях на основе общности лишь некоторых ее свойств. Еще Б. В. Асафьев указывал, что музыкальная форма как процесс и как окристаллизовавшаяся схема (конструкция) – это две стороны одного и того же явления [3]. Высшие формы обобщения достигаются при раскрытии



отношений, связей и закономерностей развития, его свертыванием и симультанным осознанием. Способом художественного обобщения, свойственным искусству, может стать типизация художественного языка, позволяющая объединить индивидуальное и общее. В музыкальных произведениях в результате длительного отбора происходит типизация музыкальных интонаций, формирующая интонационный словарь каждой эпохи. Взаимосвязь всех уровней интонационного процесса приводит к образованию стилевых и, в частности, национальных моделей мышления, возникающих на этапе обобщения и типологизации его динамических закономерностей. Постоянно поступающая новая информация сопоставляется с готовыми типическими моделями и определенными логико-конструктивными принципами, константно проявляющимися в национальном мышлении.

Звукосмысловые обобщения совершаются в одномоментном представлении музыкального произведения (например, в композиторском замысле или в памяти слушателя) благодаря механизму симультанного обобщения интонаций. В. В. Медушевский пишет: «Для композитора образ-замысел – это путеводная звезда, яркая сияющая цель, обеспечивающая направленность поисков и преемственность этапов сочинения... Одномоментный образ будущего произведения вспыхивает с первых же тактов и в душе слушателя, руководит его восприятием: из несметных запасов памяти заблаговременно извлекаются музыкально-языковые и стилистические знания» [8, с. 185]. Известный музыковед говорит о «поистине удивительной сжимаемости» интонационной стороны музыкальной формы, о механизмах симультанного обобщения на уровнях отдельного произведения, жанра, стиля. Однако, несмотря на наличие пространственных ассоциаций при свертывании аналитических компонентов музыкальной формы, В. В. Медушевский не считает, что звуковые представления уходят в тень или замещаются наглядно-зрительными и обобщенно-пространственными. «Поскольку интонация и музыкально-пластический знак опираются на телесно-моторные ощущения, то и интонационную генерализацию можно охарактеризовать как телесно-звуковое обобщение» [7, с. 186], в котором звуковая материя играет основополагающую роль.

Разумеется, симультанные образы произведения на различных этапах музыкальной деятельности могут претерпевать изменения, но они управляют всеми ее этапами. Образы стилей, жанров, музыкальных эпох сохраняются также благодаря механизму свертывания. Возврат же

к индивидуальной специфичности объекта, введение его в конкретный предметный контекст происходит в процессе конкретизации. Развертывание звукосмыслового образа совершается в момент его реального или мысленного звучания, причем идеальный сукцессивный образ может достаточно точно соответствовать реальному. Закономерности этого процесса проявляются во всех видах музыкальной деятельности. Сукцессивное развертывание музыкального образа позволяет более внимательно вслушиваться в детали музыкальной ткани, выразительные нюансы исполнения.

Процессы свертывания–развертывания при восприятии музыкального произведения служат примером того, что важной особенностью мыслительных операций является не только их взаимосвязанность, но и взаимообратимость (расчленение – воссоединение, установление сходства – выявление различий, обобщение – конкретизация). Таким образом, движение мысли возможно в любом направлении между условием задачи и ее решением, что позволяет находить различные варианты искомого решения, а также сокращать количество промежуточных звеньев, случайных проб и ошибок. Поэтому эвристические программы, реализующие обратное направление мыслительного процесса от суждения-ответа к исходному пункту, отличаются большой продуктивностью, хотя нельзя не отметить, что обратимость подобной мыслительной деятельности относительна: возвращение к уже пройденным стадиям мыслительного процесса осуществляется с учетом прежних результатов и на качественно новом уровне. То есть обратимость отдельных интеллектуальных операций присутствует в необратимом в целом процессе мыслительной деятельности.

Различные уровни обобщенности сохраняют инвариантность соотношения даже внутри отдельно взятой понятийной единицы. Разноуровневая организованность и взаимная упорядоченность элементов информационной структуры предполагают их субординацию и отношения включающей принадлежности, т. е. иерархизированность. В частности, на психологическую иерархию понятий указывал еще И. Ф. Герbart. Понятийное мышление, являясь и высшей стадией мыслительной деятельности, и высшим уровнем ее организации, выступает как форма интегральной работы интеллекта и его саморегуляции. Жанры, формы музыкальных произведений, музыкальный язык со своими собственными подсистемами имеют свои уровни в системе музыкального мышления. Чем выше уровень, тем более он подвержен влия-



нию экстрамузыкальной сферы, и, наоборот, на низших уровнях микроструктур семантическая интерпретация становится сложнее. Звукоряд же вообще лежит за пределами музыкального языка и имеет скорее асемантический характер.

Заключение

Музыкальная деятельность предполагает освоение всего комплекса музыкально-мыслительных операций с преобладанием тех или иных в зависимости от ее направленности. Например, в деятельности музыканта-исполнителя определяющее значение приобретают практические действия, поэтому в данном случае можно говорить об особой роли практически-действенного мышления. Моторика в такой ситуации выступает не только средством выражения, но как соавтор создаваемого художественного образа. Навыки играют существенную роль в обработке информации, включаясь в процессы представления различных структур знания: движения, необходимые для реализации творческого замысла, отбираются и регулируются мозгом, формируя полифункциональную психофизиологическую систему. Таким образом, в процессе взаимного совершенствования исполнительские ощущения и представления оказывают влияние на мыслительные процессы и тем самым участвуют в создании исполнительской формы, находящейся в диалектическом единстве с композиторской.

Опыт, полученный в исполнительской деятельности, особенно важен в музыкальном образовании. Освоение музыкального инструмента становится необходимой основой музыкально-мыслительных операций, по выражению Б. В. Асафьева, дает «ощущение материала изнутри». Системы абстрактно-логических понятий и представлений конкретизируются в игровой практике исполнителя, «материализуются» в реальном звучании. Продуктивная, творчески насыщенная работа музыканта-исполнителя невозможна без гибкого оперирования сложными, иерархиче-

ски организованными понятиями, которые приобретают новые смыслы и полноту понимания именно в процессе создания исполнительской интерпретации музыкального произведения.

В музыкальной деятельности присутствуют все различаемые в психологии виды мышления: предметное или предметно-инструментальное, связанное с оперированием реальными звуковыми комплексами, образное, основанное на способности произвольно пользоваться музыкальными представлениями, а также абстрактно-логическое умение мыслить определенными системами категорий и понятий. Таким образом, музыкальное мышление следует рассматривать как особый вид творческого мышления.

Список литературы

1. Бурьяnek И. К историческому развитию теории музыкального мышления // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. и ред. М. Т. Аграновский. М. : Музыка, 1974. С. 29–58.
2. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : учеб. пособие. СПб. : Композитор, 2008. 368 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
4. Чернов А. А. К спорам о современной музыке. Л. : Советский композитор, 1972. 120 с.
5. Брушлинский А. В. Субъект : мышление, учение, воображение. М. : Изд-во «Институт практической психологии» ; Воронеж : НПО «Модэк», 1996. 392 с.
6. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М. : Изд-во «Институт психологии РАН», 1997. 352 с.
7. Пяковский И. К проблеме историко-стилевой эволюции музыкального мышления // Музыкальное мышление : сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. / сост. Л. И. Дыс. Киев : Муз. Украина, 1989. С. 151–162.
8. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки : сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. М. : Музыка, 1980. С. 178–194.

Образец для цитирования:

Лобова Л. Г. Процессы музыкального мышления в исполнительской деятельности: информационный подход // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. 2019. Т. 19, вып. 3. С. 310–315. DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-7671-2019-19-3-310-315>

Processes of Musical Thinking in the Performing Activity: Information Approach

L. G. Lobova

Lyudmila G. Lobova, <https://orcid.org/0000-0002-1987-9014>, Voronezh State Pedagogical University, 86 Lenin St., Voronezh 394043, Russia, Lobova_L@rambler.ru

In the article, in the context of the information approach, the specificity of the processes of musical thinking and the formation of this concept in musical and psychological research is considered. The article analyzes interrelation and interaction of emotional-figurative and logical components of musical intelligence, the problem of choice and selection of conditions, operations and details, intonation as a possible unit of measurement of musical information. The following stages of musical thinking are defined: problem setting



(self-assignment), selection of possible variants, hypothesis testing, insight, state of understanding. The operational mechanisms of musical thinking are considered: comparison, analysis and synthesis, abstraction and generalization, concretization. The article emphasizes the role of analysis through synthesis as the most important operating scheme revealing new properties and qualities of the analyzed object (new principles of sound organization) in the process of correlation with already known ones. The consolidation of the new is accompanied by the "informational curtailment" of the previous structures that are included in the new integrity as its components, the enlargement of the structural units of the system, the reinforcement of determinism. Creation of stylistic and, in particular, national models of thinking takes place at the stage of generalization and is accompanied by a typology of dynamic regularities of the artistic language. A vivid example of the generalization of the meaning of sound is the mechanism of a simultaneous generalization of intonation at the levels of work, genre, style, influencing all stages of musical activity. Individual specificity of the object is manifested in the process of concretization at the time of successive deployment of the musical image. Practical thinking takes on decisive importance in music performance: motor skills has a direct influence on thought processes, and acts as a co-author of the artistic image being created.

Keywords: musical thinking, musical information, musical performance activity, intonation, operating mechanisms.

References

1. Burjanek J. On the Historical Development of the Theory of Musical Thinking. In: *Problemy muzykalnogo myshleniya: sb. st.* [Problems of Musical Thinking. Collection of articles]. Moscow, Muzyka Publ., 1974, pp. 29–58 (in Russian).
2. Tsagarelli Yu. A. *Psikhologiya muzykalno-ispolnitelskoy deyatel'nosti* [Psychology of musical performance]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2008. 368 p. (in Russian).
3. Asafev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971. 376 p. (in Russian).
4. Chernov A. A. *K sporam o sovremennoy muzyke* [To the debate about modern music]. Leningrad, Sovetskij kompozitor Publ., 1972. 120 p. (in Russian).
5. Brushlinskiy A. V. Subekt: myshlenie, uchenie, voobrazhenie [Subject: thinking, teaching, imagination]. Moscow, Izdatel'stvo "Institut prakticheskoy psikhologii", Voronezh, NPO "Modek" Publ., 1996. 392 p. (in Russian).
6. Bochkarev L. L. *Psikhologiya muzykalnoy deyatel'nosti* [Psychology of musical activity]. Moscow, Izdatel'stvo Institut psikhologii RAN, 1997. 352 p. (in Russian).
7. Pyaskovskiy I. On the Problem of Historical and Stylistic Evolution of Musical Thinking. In: *Muzykalnoe myshlenie: sushchnost, kategorii, aspekty issledovaniya* [Musical Thinking: The Nature, Categories, Aspects of the Study. Sost. L. I. Dys. Kiev, Muz. Ukraina Publ., 1989, pp. 151–162 (in Russian).
8. Medushevsky V. V. Duality of musical form and perception of music. In: *Vospriyatie muzyki: sb. st.* [Perception of music. Collection of articles. Ed. by V. N. Maksimov]. Moscow, Muzyka Publ., 1980, pp. 178–194 (in Russian).

Cite this article as:

Lobova L. G. Processes of Musical Thinking in the Performing Activity: Information Approach. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philosophy. Psychology. Pedagogy*, 2019, vol. 19, iss. 3, pp. 310–315. DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-7671-2019-19-3-310-315>